

Человек и культура

*Правильная ссылка на статью:*

Калина Н.Д. — Конструктивный реализм в построении художественных образов изобразительного искусства в контексте создания символических смыслов // Человек и культура. – 2022. – № 5. DOI: 10.25136/2409-8744.2022.5.38275 EDN: EBEVWE URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=38275](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=38275)

## Конструктивный реализм в построении художественных образов изобразительного искусства в контексте создания символических смыслов

Калина Наталья Дмитриевна

ORCID: 0000-0002-3589-5145

доктор культурологии

профессор, кафедры Дизайна и технологий, Дальневосточный государственный университет экономики и сервиса

690014, Россия, Приморский край, г. Владивосток, ул. Гоголя, 33, кв. 51

✉ [nata.kalina.53@mail.ru](mailto:nata.kalina.53@mail.ru)



[Статья из рубрики "Искусство и искусствоведение"](#)

### DOI:

10.25136/2409-8744.2022.5.38275

### EDN:

EBEVWE

### Дата направления статьи в редакцию:

15-06-2022

**Аннотация:** Объектом исследования являются символические и аллегорические смыслы художественных образов изобразительного искусства, построенных в единстве многообразного с опорой на принцип взаимосвязи реального и условного. Предметом исследования становится сравнение способов метафизического и конструктивного реализма в создании эстетически выразительных форм художественных образов, выражающих символические смыслы. В статье систематизированы методы создания художественных образов в конструктивном реализме: типизация, стилизация, художественные и теоретические обобщения, анализ, синтез, применение конструктивных идей объединения частей целого, геометрическое обобщение формы в построении пространственной структуры объекта, художественные интерпретации. Основным методом исследования образов становится анализ визуальных контекстов применения концепции методов и других средств построения художественных образов. Новизна статьи заключается в конструктивном реализме в создании более глубоких символических смыслов, чем передают общепринятые формы реализма. При конструктивном реализме эстетически выразительные образы создаются в единстве

разнородного и не искажают конвенциональных значений смыслов. В дифференциации средств и интеграции слоев изображения образ представляет единый символический смысл. В результате анализа конструктивного реализма выявлено четыре закономерных процесса построения единства многообразного в форме и содержании художественных образов. Вывод состоит в том, что конструктивный реализм к построению художественных образов обладает практической значимостью. Образы характеризуются эстетической выразительностью, этим привлекают внимание зрителей. В выражении через форму символических смыслов, образы приобретают потенциал визуальной коммуникации с людьми.

**Ключевые слова:**

изобразительные искусства, конструктивный реализм, метафизика, художественный образ, смысл, геометрическое обобщение, художественные интерпретации, визуальные образы, символизм, аллегория

### **1. Введение**

Формы художественных образов, построенные при активной рефлексивно-творческой позиции художника, демонстрируют символическое содержание – создание образов изобразительного искусства, имеющих отношение к наблюдаемым и воображаемым формам. Образы многообразной действительности, созданные в синтезе индивидуального опыта художника со знаниями, накопленными в культуре, представляют обобщенные формы, визуально воспринимаемые умозрением. Построение через реальные формы скрытых символических смыслов, противоположно созданию произведений в подражании природе, что является актуальной целью истинного искусства. Соответственно XXI веку актуальным становится междисциплинарный синтез семиотики, визуальной коммуникации и искусствоведения, представленный в новой методологической разработке конструктивного реализма. О.С. Давыдова, анализируя создание в символических образах смыслов, приходит к выводу, что до сих пор эта проблема остается актуальной. Художественное содержание не исчерпывается зримыми предметными значениями и логически осознаваемыми сюжетами. Выражение содержания представляет собой плод индивидуального эмоционального синтеза, волевого усилия художника, преобразующего видимость [\[1, с.11\]](#).

Направление символизма в изобразительном искусстве утвердилось в конце XIX века, как альтернатива реализму и импрессионизму. Содержание произведений общепринятого реализма строится на тематике повседневной жизни и формах реальной действительности. В отличие от реализма, передающего типические образы, основным содержанием картин импрессионизма становятся не сюжеты из жизни, а передача единства человека с окружающей средой вследствие естественной освещенности, растворяющей четкие очертания фигур. Символический реализм отличается от привычных форм реализма и импрессионизма своей двойственностью. С одной стороны в картинах создается живописная ткань реальных образов, с другой, – эта ткань выражает иные более глубокие смыслы, визуально построенные в единстве разума и чувства.

В символическом аспекте образы изобразительного искусства создаются умозрением, свойственным визуальному мышлению. В связи с чем В.И. Жуковский считает, что визуальное мышление является составной частью «синтетического мышления», оно существует во взаимосвязи с остальными чувственными модальностями человека,

трансформирующимися в процессе взаимосвязи чувства и разума. Визуальное мышление способно отражать любые категориальные отношения реальности. По мнению ученого, предметом визуального мышления выступает сокрытая не явленная сущность, а целью визуально-мыслительной работы – создание произведений (живописных, графических работ, скульптур и др.), которые не могут существовать в не замысла художника [2, с. 70]. Результатами визуального мышления художника становятся дискурсивные рассуждения о креативном преобразовании форм реальной действительности до эстетического идеала художественного образа, демонстрирующего те или иные смыслы определенного культурного поля.

По мнению В.А. Лекторского, эпистемологический реализм и конструктивизм (вид антиреализма) исключают друг друга. Согласно реализму, познаваемые объекты существуют независимо от познания. В конструктивизме человек творит новую реальность. Конструкции объектов, создаваемые субъектом, существуют в рамках либо индивидуального сознания, либо intersubъективной знаковой (языковой) системы. По мнению ученого, современный эпистемологический реализм может успешно учесть эти факты, давая им свою интерпретацию. В этом случае реализм приобретает новую форму, поскольку по-новому понимает как реальность объектов, так и конструкцию. Такой реализм Лекторский назвал конструктивным (деятельностным) реализмом [3, с. 18-19]. Использование конструктивного реализма в изобразительных искусствах становится способом создания эстетически выразительных форм, представляющих содержание реальной действительности в символическом плане. Конструктивизм проявляется здесь в композиции частей, определяющих целостность, также и в создании стилистических качеств формы, выражающих символические смыслы.

Конструктивистский подход к изобразительному искусству как категории визуальной культуры соединяет в аспекте конструктивного реализма *реальное и условное*, этим обеспечивается преобразование объектов, существующих в природе и культуре, а не только изображение наблюдаемых фактов. К реальному относится познание существенного и значимого в прообразе реальной действительности, а к условному – применение конструктивных идей, знаний изобразительных средств и художественно-эстетических принципов построения гармоничной организации стилового единства формы. Этот процесс способствует анализу и синтезу определенных признаков формы и содержания художественного образа.

Конструктивный реализм объединяет через наглядность абстрактные и конкретные свойства формы образов, причем уровень отвлеченности от действительности может иметь разную степень выраженности. В результате использования условностей в построении образа появляются новые обобщенные свойства, которых не было в реальном прообразе. Эти свойства формы образов передают содержание символических смыслов.

Символизм (от греч. *symbollo* – соединять, связывать). Понятие «символ» применяется для обозначения смыслового образа или смыслового знака. В визуальной культуре изобразительного искусства символы являются образами реального мира, строятся разумом в синтезе двух форм общекультурной и индивидуальной. Познание символов также осуществляется в двухсторонней направленности идеальной и реальной. В изобразительном искусстве символы представляют концептуальные средства построения символических смыслов художественных образов как феноменов визуальной культуры. В плане визуальной коммуникации используется два вида символов как наглядных носителей информации и смыслов. Первый вид символов имеет дискретную природу,

которая рассматривается в связи с визуальным знаково-символическим языком построения изображений. Как правило с помощью знаково-символических средств языка могут строиться реально существующие объекты и объективные модели пространственных структур. Второй вид символов представляет художественные образы, построенные на субъективной основе выбора скрытых значений, соединяющих в форме образа реалистическую убедительность с идейным замыслом в выражении иного смысла. Два вида символов в построении целостных изображений находятся в зависимости от значений. Символические значения специфичны, представляясь в форме образа, они относятся к области культурных смыслов. По мнению В.В. Ильина, формы имеющие символические значения не воспроизводятся, а возникают как намеренное смыслообразное конструирование действительности [4, с. 91]. Символические смыслы выражают содержательную глубину искусства.

А. Белый относит любые способы создания идейных образов искусства к символизму если они приводят к единству многообразного. В связи с чем ученый выделил несколько способов символического реализма. Рассмотрим некоторые из них: в создании художественного образа акцентируется внимание на определенном переживании, преобразующем черты внешне воспринимаемых форм; в изображении образа проявляется реальность художника, основанная на разумном создании символических форм, представляющих содержание; единство образа и переживания создается в образе-модели; представление о единстве отсутствует, художник пытается выразить противоречивые переживания в образе-модели, находит соответствия в формах, линиях, цветах [5, с. 116-118]. Выделенные А. Белым способы символизма, можно отнести к конструктивному реализму, в связи с тем, что символ художественного образа достигается в идейном построении структуры формы, представляющей единство с иным содержанием.

И.И. Орлов отмечает, что в центре любого символизма всегда присутствует некое скрытое ядро глубочайшего смысла, которое «окутано» динамичной зоной становления и развития образно-смысловых составляющих основного символа. Символ взаимодействует с миром субъектов пространственно-временного континуума через содержание объектов, которое доносит до людей «некое» знание [6, с. 220]. Художественные образы, сконструированные концептуально выражают на смысловой основе определенное сверхпредметное содержание, имеющее идейно-отвлеченный от восприятия реальной действительности смысл. В произведениях нет лишних деталей. Используя художественные обобщения, образы приобретают монументальность. Между тем каждая деталь художественного образа становится носителем основного символического смысла философского, поэтического, торжественного, драматического или героического содержания.

Символизм в живописи художников имеет специфические формы, которые подлежат специальному анализу. В данной статье планируется исследовать следующие символические образы изобразительного искусства: зарождение и существование символизма в конце XIX века; символическое искусство русских художников начала XX века во взаимосвязи со стилем модерн; проследить изменение тематики символизма от 50-х годов до конца двадцатого столетия. В результате исследования различных тенденций символизма создать соответственно визуальной коммуникации XXI века новую авторскую модель конструктивного реализма и опробовать ее в художественном образовании.

## **2. Способы построения единства многообразного в формах художественных**

### **образов, представляющих символические смыслы**

Практика показывает, что символические смыслы художественных образов создаются в основном двумя способами: метафизическим и конструктивным реализмом. Результатом того и другого способа в построении художественных образов становится единство многообразного.

Метафизический способ определяет первую ступень познания и изображения образов, их формы берутся из материального мира такими как они есть. В комбинировании и синтезировании реально существующих форм, метафизический способ основывается на чувственной интуиции, представляющей целостное единство, как воспринятую достоверность «всего сразу». Образы создаются на индивидуальной основе опыта художника, включающего конкретные знания и отношение к ним. В поиске единства форм метафизический способ создания образов нацеливается на определенного рода согласования без ориентации на взаимосвязи. Процесс порождения символического смысла на метафизической основе становится закрытым.

Вторую ступень познания образуют созидательные начала способа конструктивного реализма. В построении образов изобразительного искусства конструктивный реализм основывается на абстрагировании от конкретного и применении теоретически-обоснованных обобщений, способствующих дифференциации и расчленению целостности на элементы и анализу взаимосвязей. В своей основе данный способ является дискретным и рефлексивным. При конструктивном реализме в создании картин дифференцируются и интегрируются определенные средства изображения. В построение образов включается как индивидуальный, так и социокультурный опыт, в связи с чем данный способ становится открытым. Художник ориентируется на структурную упорядоченность формы, позволяющую передавать содержание образов.

Художественность противостоит природным формам особой искусственно созданной выразительностью второй природы, отличающейся от реальных предметов своей подчиненностью конструктивной организации формы и высоким искусством изображения. *Композиция является основным конструктивным принципом гармонизации образного строя картины*, структурной организации образа, вытекающей из характеристик формы и содержания произведения.

Построение конструкции и композиции имеет общие свойства, выраженные в поиске выразительных качеств образа и его частей. В конструкции и композиции нельзя исключить ни один из элементов без ущерба для целого. Все необходимые элементы композиции и конструкции выстраиваются в определенной упорядоченности и взаимосвязях. Тот и другой процесс ориентируется на выявление скрытых от непосредственного взгляда смысловых значений, позволяющих определять взаимосвязи между отдельными частями целого и выявлять в единой структуре формы пропорциональную согласованность.

Идейно-содержательное преобразование реальных объектов следует традициям и инновационным находкам того или иного культурно-исторического периода. Новые идеи выражают в художественных образах общезначимые символические смыслы, свойственные эпохе. Однако создание произведений изобразительного искусства долгое время выполнялось лишь на метафизической основе художников. В настоящее время многие художники также продолжают использовать в построении образов искусства только метафизический способ мышления. Но при создании символических образов изобразительного искусства использование одного метафизического мышления

художника бывает недостаточно. Конструктивный реализм включает в построение художественных образов три основных составляющих: знания визуального языка выражения через форму содержания в единстве реального и условного, позволяющего художнику находиться в свободе от материального натурализма; ценностно-смысловое мировоззрение автора; нацеленность на построение смысловых образов-моделей содержания культуры.

#### *1. Символические образы изобразительного искусства.*

В культурно-исторических периодах XVIII и начала XIX вв. изображение предмета и его материальности находилось в равновесии. Изображения выполнялись метафизическим способом. Предметы и персонажи картин демонстрировали свою самоценность. Во второй половине XIX в. в создании произведений изобразительного искусства появляются идеи преобразования реального мира. В связи с использованием идей предметы и персонажи картин становились выразителями тех или иных смыслов.

В изобразительном искусстве конца XIX века работали следующие художники-символисты: Гюстав Моро, Джовани Сегантини, Пьер Сесиль Пюви де Шаванн, Арнольд Беклин, Джордж Фредерик Уоттс, Альфред Кубин, Фернан Кнопф, Винсент Ван Гог, Поль Гоген, Эдвард Мунк. Многие из этих художников черпали вдохновение в образах и темах страданий, смерти, порока, греха, любви и надежды. В это время в основном господствовали оторванные от жизни мифологические и религиозные символические смыслы. Содержание смыслов создавалось в образах на иррациональной метафизической основе, с использованием отдельных конструктивных моментов. Мифы переплетали в картинах объективное и вымышленное содержание, созданное при помощи воображения художника, тем самым они раскрывали в изобразительном искусстве символизм. В создании символических образов художники полностью не подражали природе, а искали согласования в единстве многообразного, раскрывали в составе целого дополняющие друг друга смыслы.

Наглядные образы становились художественными образами, когда в изображениях чего-либо достигалась умоглядная идея, выражающая скрытый символический смысл. Так, при осмыслении изображений религиозного плана человек приближался к богу, как первоисточнику жизни. Рассмотрим религиозный символ образа мироздания. Вертикальный луч, порожденный богом, представляет первородный свет, не имеющий ни начала, ни конца, – этот свет, становится символом сотворения. Символом творения миров, созданных богом, является горизонтально лежащая линия. В жизни людей вертикаль символизирует мужскую силу, а горизонталь – женскую, связанную с материнством. В божественном плане, когда скрещиваются две линии – вертикальная, объединяющая верхние и нижние миры и горизонтальная, которая представляет земную поверхность и водную гладь, перед нами возникает крест – это отображение Земли с четырьмя сторонами света и четырьмя стихиями [\[7, с. 24-25\]](#). Символ светового луча выражается в изобразительном искусстве в вертикально стоящей линии, порождающей жизнь на Земле, ее символизирует горизонтальная линия синего цвета.

Иконопись не копирует действительность. В создании икон художники сознательно допускают условности, преображая облики святых божественным светом. В целом пространственные построения икон не подчиняются обязательному для всех правилам. Икона – это сократельный текст, но, чтобы приблизиться к его пониманию необходимо знать сюжет и его обозначения. Важно почувствовать соотнесенность всех основных частей художественной целостности иконы: знаков, линий, цвета и света. Цвет в иконе несет не только эстетическую, но и символическую нагрузку. Золотой свет в иконе – это

символ божественного света [8]. Все это показывает, что красота иконы неразрывно связана со смыслом.

Специфика иконописи состоит в том, что первообразы, в основе которых строятся иконы, представляются подобными реальному миру, а их предназначение относится к поиску скрытого сверхчувственного возвышенного смысла – два различных плана в создании символических образов. В изображении идеального образа Иисуса Христа, имеющего две природы Богочеловека также проявлялась двойственность, иногда вызывающая противоречия в создании икон. Разные иконы представляют формы символических образов Христа как виденные в жизни, так и очертания не виденного, бестелесного и условно изображаемого [9, с. 168-169]. Образы икон имеют два плана – «реальный» и «вымышленный». В связи с чем иконы передают в основе замысла идеальный идейно-отвлеченный от реальных предметов и людей религиозный смысл, выражающий идею спасения мира от грехов.

Изображения символов змеи, спирали, креста, круга имеют космическую природу. В изобразительном искусстве Солнце и Луна также становились одними из важнейших космологических символов, раскрывающихся в виде божества. В своем сочетании Солнце и Луна означают единство и круговорот времени и в этом контексте соотносятся с днем и ночью. Вместе они символизируют вечность, представляя собой целостный временной цикл. В изобразительном искусстве символика Солнца связана с изображением коней. Светящиеся кони, запряженные в колесницу, символизируют движение Солнца по небосводу [10, с. 13]. Луна, связанная с фазами и циклами движения по небу, стала у большинства народов символом измерения времени. В связи с чем на Востоке создается лунный календарь, представляющий изобразительные символы определенных временных периодов. По отношению к Солнцу Луна символизирует иной перевернутый мир [11, с. 57]. Символические смыслы, связанные с Солнцем и Луной, выражаются в декоративно-условных стилях создания формы. Например, Луна с одной стороны окрашивается золотой краской, символизирующей день, а с другой, – темной, представляя символ ночи.

В конце XIX в. символизм как направление изобразительного искусства проявляется не только в иконах и космологических символах, но и в живописи. Рассмотрим некоторые примеры применения принципа взаимосвязи реального и условного. Художники-живописцы, применяя этот принцип, создавали в картинах образные формы в единстве с содержанием символических смыслов.

Выдающийся художник Винсент Ван Гог (1853-1890) имел голландское происхождение, но лучшие его работы были написаны во Франции. Ван Гог писал картины с натуры, экспериментировал с композицией и цветом. Натура была для Ван Гога лишь материалом преобразования мира. Реальные образы художник преобразовывал в синтезе метафизики с конструктивным реализмом, но без учета знаний геометрических и перспективных взаимосвязей. В создании картин, обладающих эстетической выразительностью и эмоциональной силой, художник радикально отступал от реальности, использовал конструктивный принцип связи реального с комплексом условных признаков в выражении формы и содержания. Кроме этого, в создании стилистической целостности картин, Ван Гог синтезировал различные способы изобразительного искусства: идеалистический в выражении идей; синтетический в создании целостной формы; стилеобразующий при использовании собственного комплекса художественных средств; упорядочивающий форму композиции и колорит картины; импровизированный в свободном выполнении живописи; экспрессивный в выразительном применении

пуантилизма в виде продолговатых мазков, ритмично, наложенных по форме изображения; декоративный в условном создании формы; акцентирующий, в выделении главных элементов картины. В синтезе всех этих способов изобразительного искусства Ван Гог выработал свой индивидуальный стиль создания в художественных образах символических смыслов. При этом использовал индивидуальный комплекс средств в каждой из частей картины по-разному. Картина «Подсолнухи», написанная в желто-охристом колорите, в ритмической форме связей выражает символ солнца. Катрина «Красный виноградник», демонстрирующая мотив сбора винограда, символизирует осень. Картина «Звездная ночь» характеризуется условно-декоративным способом выражения, символизирующим динамичную жизнь ночного небосвода. В результате сформированности индивидуального стиля в живописи картины Ван Гога осуществляют глубокое воздействие на зрителей.

Вместе с Ван Гогом у истоков символического искусства стоял французский художник Поль Гоген (1848-1903). Творчество обоих художников включает условности и декоративность. В связи с чем во второй половине XIX в. эти художники оказали значимое влияние на преодоление в изобразительном искусстве подражания природе. Картины Гогена показывают, что художник не писал свои образы непосредственно с натуры. Образы в картинах написаны без лишних деталей в отстранении от натурализма. Реальная действительность выглядит в картинах Гогена обобщенной и уплощенной, созданной в основе чистых цветовых пятен и их контуров, которых нет в природе. В тоже время Художник изображает символическое содержание картин. Ритмические композиции художественных образов, созданных Гогеном и колорит картин без резких цветовых контрастов выглядят цельными и гармоничными. В связи с чем можно предположить, что художник создавал образы в основе синтеза накопленных представлений и воображения. Поль Гоген считается в истории искусства символистом. К лучшим картинам художника относятся «Женщина, держащая плод» – символ единства жизни человека и природы. Плод, находится в центре картины, символизирует плодородие женщины. Картина «Женщина с цветами в руках» соединяет христианские мотивы с мифологическими. В картине художник сопоставляет двух главных героинь у источника – Мария с нимбом на голове и Ева с яблоком в руке, при этом изображается Лилия как символ чистоты Девы Марии, а источник как спасение в духовной жизни.

Картина Эдварда Мунка (1863 – 1944) «Желтое бревно» написана в живой экспрессивной манере, что создает символический смысл жизни растущих деревьев. Эти деревья окрашены в картине фиолетовым цветом разных оттенков, а очищенное от коры бревно, лежащее в центре картины – ярко желтым цветом. Символический смысл во всем этом заключается в противопоставлении временной жизни деревьев и смерти дерева. Желтое по цвету бревно изображено в перспективе невероятно длинным, символизирующим в отличие от жизни деревьев бесконечное существование духа после смерти [\[12, с.60\]](#). Символический смысл картины строится *в основе принципа контраста* цветов фиолетового с желтым, также и пространственной ориентации деревьев, стоящих и лежащего. Картина «Солнце» Мунка демонстрирует симметрично структурированные лучи разных оттенков теплого цвета. Лучи исходят из яркого золотистого центра и распространяются по всему пространству картины. Море, скалы и узкая полоска травяного пляжа оказываются под властью изливающегося на них света. Ровная линия горизонта отделяет небо, наполненное божественным светом космоса от тленной земли. Все существующее на Земле зависит от солнца. Освещающий землю солнечный свет символизирует изменение цвета жизни [Там же, с.63]. Изображение в картине солнца, как первоисточника света, осуществляется при использовании *принципов композиционного центра и иерархии распределения выразительных средств*. В картине

художник обращает внимание на идею освещенности предметов сверхреальным светом, причем более яркое свечение образа выражается в композиционном центре – освещенность, значительно превышающая освещение всех остальных частей картины. Распределение света в иерархии – конструктивная идея визуального объединения, она придает художественному образу особую выразительность.

Итак, культурно-исторический период развития изобразительного искусства конца XIX века становился носителем символических представлений о действительности и типе художественных образов.

Следующим этапом исследования явился культурный период развития русского символизма первой трети XX века – искусство серебряного века России. Искусство заключало в себе философское осмысление действительности, также и применение оригинального художественного метода в создании символического искусства, раскрепощающего творческих личностей в объединении реального и условного. В это время символические смыслы изобразительного искусства выражались во множестве содержательных аспектов. Знаменитые художниками М.А. Врубель, В.А. Серов, К.С. Пертов-Водкин, Б.М. Кустодиев, Н.К. Рерих, К.А. Сомов, В.Э. Борисов-Мусатов и другие талантливые личности создавали художественные образы благодаря гармонизации традиции и новаторства.

Художник-символист русского модерна Михаил Врубель (1856-1910) всю свою творческую жизнь стремился к совершенству. Художественно-эстетические взгляды Врубеля развивались под влиянием стихов М.Ю. Лермонтова. Демон – это образ всего поэтического и философского мира Лермонтова. М. Врубель хотел верно понять демона в искусстве Лермонтова, но выражал его в изобразительном искусстве по-своему. В символическом плане демон Врубеля обладал духовной силой, проникнутой борьбой с переживаниями, стремлениями познавать глубокие истины и верить в более светлое будущее. Все это поднимало символ демона над материальностью. Врубель считал, что художник не должен быть рабом природы, а должен быть творцом, вдохновленным идеями преобразования мира. Михаила Врубеля в написании картин вдохновляла музыка. Работая в театре над декорациями и костюмами, художник выработал идеалы условных трактовок театрального искусства и переносил их в создание картин.

Картина Врубеля «Демон (сидящий)» раскрывает образ задумчивого юноши, смотрящего в даль. Лицо и атлетические руки юноши напряжены. По-юношески лирический, полный цветения жизненных сил Демон погружен в тоску переживаний. Фоном в картине служит темное пурпурное небо, но в далеке, проясняя темноту, небо освещает зарево. За спиной и возле ног демона растут невиданной красоты цветы, написанные в условно-декоративном стиле. Вся композиция преисполнена глубокой печалью [\[13, с. 10-11\]](#). Для образов Врубеля характерна таинственность и мистичность. В более поздней картине «Демон поверженный» образ героя был еще более разочарованным, выражающим трагедию мира, но в то же время и возвышенным. На картине демон изображен распластанным по земле, у него заломленные руки и сломанные крылья, но голова со светящимися глазами приподнята. Изображение огромных глаз служило средством выражения духовной силы героя – один из приемов художественно-образной системы Врубеля. Создавая образы демона, Врубель вживался в образ и передавал через него свои переживания и духовный настрой, тем самым выражал свою духовность.

Не реальные мистические образы, характеризующие поэтичность в представлении живой природы, стали вершинами сказочного цикла работ Врубеля, написанных в условно-декоративной манере. В картине «Пан» художник изображает старика, смотрящего на

зрителей тоскливыми голубыми глазами. Фантастичность образу придает лунное сияние. Козлиная шерсть прикрывает нижнюю часть его существа. В этом образе изображена мудрость всей природы и мистическая глубина. Пан держит флейту как символ музыки, пронизывающей всю композицию картины. Другая картина «Царица – Лебедь» представляет царственную птицу в сказочном образе девушки, спокойной и углубленной в себя. Врубель создает в образе лебедя идеал женской красоты, синтезируя реальное и фантастическое. Красивое лицо царицы с большими темными глазами украшено кокошником из серебра, изумрудов и жемчуга, а бело-розовый и голубовато-сиреневый по цвету наряд – серебристыми кружевами.

Создавая трагические или лирические сюжеты картин, Врубель стремился к новаторству и к определенным художественным интерпретациям образов реальной действительности. В написании картин для Врубеля было важным передать содержание. Образы, созданные художником, выполнялись метафизическим способом во взаимодействии с конструктивным реализмом в создании композиций и индивидуального синтеза в представлении реального и условного. В связи с чем образы всегда наполнялись символическим смыслом, представляя модернизм новых форм и содержания.

Искусство В. А. Серова (1865-1911) наполнено человеческим содержанием. В начале творческого пути художник проявлял в создании портретов-картин поэтическое отношение и интеллектуальные размышления. В картине «Девочка с персиками» художник создает лучезарный образ юности. Картина соткана из световоздушной среды. Свет льется из окна, наполняя каждую деталь комнаты и фигуру девочки рефlekсами. Динамичность композиции зависит от двух диагонально направленных линий перспективы, одна из них обозначает край стола, а другая линию рамы на окне. В картине все уравновешено, Девочка изображена между этими двумя линиями, но смотрит в противоположную сторону от направления линий. Центр картины сосредоточен на лице девочки, на живом взгляде ее карих глаз. Другая знаменитая картина «Девушка, освященная солнцем» выражает взаимосвязь солнечной природы с лирическим настроением грустной и размышляющей девушки. Немного позже художник пишет портрет М.Я. Львовой, также освященной солнцем. В этих картинах чувствуется влияние импрессионизма. Но Серов решал в создании образов иные задачи – конструирование пространственно-организованных композиций.

В конце XIX века в портретах Серова соединяется сходство портретируемого с передачей внутреннего мира человека, связанного с многообразием настроений и чувств, переживаниями, выражающими личность. Художник схватывал образ портретируемого в его манере стоять, сидеть, также манере смотреть и думать. Все эти наблюдения за моделями Серов синтезировал в написании психологических портретов, выражающих определенные характеры – портреты музыковеда Б.В. Асафьева, итальянских певцов А. Мазини и Ф. Таманьо, художников К. Коровина, И. Репина, И. Левитана, писателя Н. Лескова, артиста Ф. Шаляпина, композитора П. Бларамберга. В 1900 году Серов создает портреты Александра III и Николая II. Критики изобразительного искусства начала XX века и современности признают, что портрет Николая II является лучшим портретом российского царя из всех созданных. Перед написанием портретов Серов делал композиционные эскизы. В эскизах художник использовал разнообразие силуэтов и поз. Исследователи М.С. Савиных и Г.А. Софронов раскрывают особенности создания психологического портрета: «Портрет отображает историческое время, сословие, к которому принадлежат люди, во что они одеваются, какими обладали характерами. Психологическое состояние человека показывает мимика лица и его взгляд». Ракурс и точка зрения на модель помогают при передаче статуса

личности [\[14, с. 133-134\]](#).

В женские портретах Серов также создает психологические образы. В тоже время женские портреты художник обогащает эмоциональной атмосферой, создаваемой средствами композиции – портреты С. Витте, К. Обнинской, М. Боткиной, З. Юсуповой, Е. Лосевой и других. В портрете Е. Карзинкиной художник впервые стал использовать условно-декоративный стиль. Композиции портретов знаменитой актрисы М. Ермоловой и утонченного силуэта княгини О. Орловой организуются обобщенными силуэтами с элементами декоративной стилистики. Портрет И. Рубинштейн создан в условно-декоративной манере стиля модерн – стилистика фигуры образа связана с характером облика танцовщицы, выражающим пластику тела как символического смысла портрета. При всех различиях в портретах художник стремился видеть общее, связанное с созданием выразительной композиции и стилистики живописи. В анализе и выражении психологической правды художник был объективным, в тоже время проявлял синтез целостного образа с гармоническим соединением деталей.

В начале XX века В. Серов выстраивает прекрасные картины в стиле модерн и новые условные формы выражения содержания. Художественные поиски ясности создания символического смысла связаны с решением проблем стилистического характера и гармонизацией композиции образов. Картины «Похищение Европы», «Одисей и Навзикая», «Солдатушки, бравы ребятушки, где же ваша слава?» создаются в обобщенной декоративно-стилистической манере. Новая стилистика работ художника в основе широких плоскостей и правильной перспективы поражает зрителя своей выразительностью.

Художника привлекал образ Петра I, над которым он работал до конца своей жизни. Картины «Петр I на псовой охоте», «Петр I» организованы четкими силуэтами обобщенных образов. Символический смысл картины Петр I состоит в стремительном шествии царя вперед к преобразованиям России, за царем ковыляют те, кого царь тащил за собой. При создании портретов и картин художник находился в поиске сильной и, в тоже время живой живописи, ясности и лаконизма в выражении форм и содержания художественных образов.

Другим ярким представителем духовных и символических исканий художественной интеллигенции начала XX века был русский художник К.С. Петров Водкин (1878-1939). Художник выработал новый стиль и новую концепцию использования в умозрительных художественных образах обобщенных и условных средств построения формы, представляющей оригинальное по композиции и глубокое по содержанию осмысление своего времени. Конструктивная композиция картины «Купание красного коня» поражает эстетической выразительностью образа. Огненно-красный конь, несущий гибкое тело всадника символизирует молодые силы страны ирреволюционной эпохи и ее будущее. Символический смысл художественного образа оказывается отвлеченным от реального восприятия действительности.

Символические идеи Первой русской революции рассматриваются в картинах Б.М. Кустодиева (1878–1927) совсем не так как в картинах Петрова-Водкина. Художник, следуя принципу разного масштаба фигур, создает в 1905 году образ смерти и разрухи, вступившей в город в виде огромного скелета. Через год Б. Кустодиев создает картину «Митинг на Путиловском заводе». В картине над толпой митингующих возвышается гигантская фигура оратора. В 1919 – 1920 годах Кустодиев пишет картину «Большевик». В картине гигантская фигура властелина нового образа жизни идет с красным знаменем сквозь толпу лилипутов [\[15, с. 35\]](#). Применение принципа разного масштаба фигур

относится к рациональному процессу и умопостигаемому восприятию образов. Сверхреальное становится в картинах символическим смыслом, при этом формы реальных объектов наделяются несвойственными качествами, выражающими иносказательность – дополнительное содержание смыслов символического значения.

Кроме картин на революционную тематику М. Кустодиев создавал картины на тему праздников в сказочной манере театра и карнавала, тем самым продолжал традицию народного творчества. На одной из картин праздничных гуляний Масленицы изображена надпись «Театр» – код картины. Театр изображается в картине во множестве планов с перепадами масштабов и высот. В картине «Зима» сюжет композиции устремляется вверх по спиральной дороге санного катания. Среди пышных голубых сугробов видны покрытые инеем сказочные деревья. На вершине холма изображены праздничные балаганы. Энергию зимней карнавальной площади усиливает масса людей [\[16, с. 41-42\]](#). Групповые композиции Кустодиева одновременно включают два плана реальный и вымышленный – оригинальные образы картин, выполненные в условно-декоративном стиле модерн.

Н.К. Рерих (1874-1947) по своим философским и эстетическим взглядам занимает особое место в русском изобразительном искусстве. Высоко поэтический строй картин Рериха вытекает из трактовки исторических тем и стилизованной манеры письма. Рерих был далек от революционного движения, но тонко понимал настроение эпохи. В 1901 году, когда начались революционные движения в стране, художник пишет картину «На кургане». Картина выражала символ эпохи и тревогу за страну. Над картинами Рерих работал с натуры, но при этом уходил в идеальный мир свободы, использовал элементы вымысла и условностей, также проявлял в художественных образах дар обобщения. Замыслы картин Рериха приобретали эмоциональное звучание таинственного символически-философского смысла вечной жизни.

Рерих создает обобщенные собирательные образы и цельные по своему живописному настрою колориты картин, выполненные в рационально построенных композициях и декоративно-символическом стиле. Сказочность и фантастичность сюжетов приводят художника к стилизации форм, усиливающей смысловую символичность и монументальность картин. В образе картины «Небесный бой» над храмами и озерами клубятся облака, встревоженные ветром перемен. Сюжетом картины «Сеча на Керженце» является бой русских и татар. В 1915 году Рерих представил на выставку «Мир Искусства» картины символического плана, написанные на темы предвоенного времени: «Зарево», «Крик змия», «Град обреченный».

В 1923 году семья Рерихов отправилась в путешествие в Индию и Центральную Азию. Рерих посетил тридцать пять горных хребтов Азии, пустыни Индии, Тибета, Китая, Монголии и написал более пятисот этюдов и законченных работ. В это же время художник создает серию картин под названием «Учителя Востока». В серию художник включил учителей жизни, проповедников живой этики: Будду, Магомета, Христа, философов Конфуция, Лао-цзы и других. К серии «Учителя Востока» примыкают многие произведения на религиозно-символические темы. В последний период творчества Рерих, использует для нового искусства духовные богатства Востока – сюжеты философско- символического содержания из жизни Будды, Магомета, Христа. Николай Константинович прожил в горах 20 лет. В создании пейзажей художник изображал пространственные планы в разных системах контрастов. В пейзажах изображались ледники Каракорума, снега Алтая, каменные утесы Тибетского нагорья, прозрачные озера и бурные реки, спускающиеся с гор. Восточным Гимомалаям, Сиккиму Рерих

посвятил более 600 произведений, вкладывая в них символический смысл философского содержания, придавая произведениям искусства условные и обобщенные формы, написанные в эстетически выразительном декоративном стиле и эмоциональном звучании цвета. Николай Рерих прожил за границей много лет, но по складу ума и духовности остался русским художником.

В 1898 году группа художников создает объединение «Мир искусства» со своей эстетической программой изменения общественного вкуса в духе новейших визуальных ориентиров европейского искусства. Будучи «мирискусником», К.М. Сомов (1869-1939) демонстрировал равнодушие к выработке нового модернистского стиля, характеризующего романтико-символическую художественную систему – уход от природы к декоративному уплощению [17, с. 15]. Категории линейности и плоскостности, орнаментальности и декоративности уточнялись в теоретических статьях и на практике. Статьи являли пример синтеза элементов из набора приемов, подчиненных «закону красоты». Однако в это время стать конструктивными художникам было не дано [Там же, с. 58]. К. Сомов не следует всем вышеизложенным критериям модерна, а идет собственным путем. Художника не привлекает ни героическое, ни эпическое. Проникнувшись духом времени, художник романтизирует, синтезируя в картинах реальное и вымышленное. Этому свидетельствуют картины «Дама у пруда», «Письмо», «Портрет Бенуа».

Время модерна на уровне создания визуальных значений пронизано символами и аллегориями. Создавая картины «Жадная обезьянка», «Старческая любовь», «Арлекин и смерть», «Арлекин и дама» Сомов иронизировал над новым стилем модерн. В сюжетах картин художник изображал летающих людей на скелетах лошадей, метлах, также колдунов и чертей. В живописной ткани картин присутствовала не только ирония, но и кукольная театральность, маскарад и карикатурность. Кроме иронических композиций Сомов создавал в декоративных стилях эстетические образы: «Фейерверк», «Радуга после грозы», «Лето», «Летнее утро». Эти эстетически выразительные картины создавались в нескольких вариантах, каждый из которых имел свое особенное содержание.

Картины с зеркалами характеризовала другую направленность творчества Сомова. Эти картины наполнялись символическим содержанием отражения в зеркале. В композициях картин отражались не только герои, но и пейзажи за окном, также и натюрморты с аллегорическими значениями. Зеркало представляло прорыв в иную живописную систему мировоззренческого символизма. Образы картин «Влюбленная», «Спящая в синем платье», «Первая любовь», в которой юноша стоит на коленях перед спящей дамой, «Дремлющая в черном платье» синтезировали реальные и фантастические черты.

Являясь мастером портрета, Сомов акцентировал внимание на графике, которой изначально была свойственна условность. Портретные изображения людей требовали детализации формы в единственно-неповторимом содержании. Следуя специфике графического языка, художник проявлял новую стилистику, меру условности и визуальную культуру изображения. Сомов портретировал в рисунках, акварелях и гуаши близких ему людей и художников. В создании портретов мастер создавал цельные и выразительные портреты, выявляющие характерные черты людей соответственно их внутреннему миру. Рисунки контурные или плоскостные были декоративными. Кроме графических портретов Сомов выполнял иллюстрации для книг, они также всегда были условными и символическими относительно формы и содержания, раскрываемого в книгах. Художник разделял портреты на «художественные» и «продажные». Героиням

творческих портретов в живописи соответствовала одухотворенность и поэтичность. Портрет «Дама в голубом» Елизаветы Мартыновой концептуально домысливался до идеала женственности и символа души портретируемой. К. Сомов основывался на метафизическом способе создания формы и содержания картин, при этом композиции картин анализировались и синтезировались в связи с конструктивным реализмом.

В.Э. Борисов-Мусатов (1870-1905) на рубеже столетий создает картины нового стиля модерн. Творческая индивидуальность художника выражалась в создании музыкальной гармонии символических образов. Художник искал новые средства декоративного обобщения жизненных наблюдений, композиционной логики в выражении настроения и поэтической эмоциональности содержания. Все это приводило к формированию художественного идеала в осмыслении певучих линий одухотворенного содержания образов. Художник стремился приблизить свою живопись к музыке – создание композиций лирического и романтического характера. Содержание живописи Мусатова выполнялось обобщенными символическими средствами, нюансами нежных цветовых оттенков.

В создании картины «Гобелен» художник проявил свое зрелое мастерство. Впервые художник находит меру условности в написании реальных образов. В «Водоеме» с портретным сходством художник изображает двух подруг – сестра художника и девушка его первой любви – тема дуэта. Здесь вместе с условностью живопись художника приобретает декоративность. По качествам целостности композиционного и колористического решения картина «Водоем» считается основным произведением Сомова. В творчестве художника картина передает идею музыкальной гармонии и поэтически возвышенных чувств. В композиционном решении картина конструируется с двух точек зрения, при которых вид на фигуры изображается в фас, а вид на водоем – сверху. Заметим, что в качестве взаимосвязи художник использует повторения. В картине округлая линия водоема повторяется в платьях девушек. Женские одежды представлены обобщенными цветовыми пятнами и украшены декоративным геометрическим узором. В колористическом решении основным является голубой цвет. Зеленоватый и розовый цвета придают картине различные оттенки мелодичности, выражающей в возвышенных образах мечтательную грусть женских образов. Образы картин, «Изумрудное ожерелье», «Реквием» написаны в стиле панно, Картины в одинаковой степени конкретны и отвлечены. Художник, соединяя монументальность, условную декоративность и музыкальность, воспекает в работах красоту жизни человека в единстве с природой.

Культурно-историческое развитие XX века раскрывается как непрерывный процесс изменения формы и содержания художественных образов. Каждое звено художественной культуры выражает свои особенности развития символических смыслов. Советское искусство объединяло творческие усилия художников разных стран. Разные национальные школы на высоком эстетическом уровне вносили свой вклад в развитие советской художественной культуры. Искусство центральной части XX века раскрывало военную тематику, выражающую в художественных образах трагические и героические смыслы. В изобразительном искусстве образы, связанные с войной, строились на сопоставлении высокого и низменного, прекрасного и безобразного и, в тоже время на совпадении эстетической формы с содержанием. Художники последней трети XX века изменяют содержание, выражают в образах искусства темы любви к родной земле и темы труда.

М.А. Савитский (1922-2010) белорусский художник-живописец, во время войны попал в плен, его определили к пожизненному содержанию на каторжных работах в лагерях

уничтожения. В конце войны художнику удалось выжить. Художник видел чудовищные преступления, поэтому стремился писать картины о войне. Савитский показывал с помощью специфического языка живописи то, что нельзя выразить словами. Художник, свободно владея средствами живописного языка такими как цвет, тон, силуэт, ритм, пластика, композиция и пространство, отличался четкостью в выражении мысли. Реальные события военных лет и образы изможденных людей не выглядели эстетическими. Художник создает произведения в концепции идеального, считая человека в своей истинной сущности прекрасным. Ценностью для Савитского становится миропонимание красоты и духовной силы человека, а не страдания. Художник стремился в противовес страданиям и смерти показать достоинство человеческого духа и веру в победу.

Рациональное и конструктивное творчество М. Савитского исключает натурализм, импульсивность и случайность. Искусство художника выражает достоверную правду в высоком художественно-образном и символическом обобщении, следуя продуманности конструктивного строя композиций от большой формы до каждой детали. Без представления четкого замысла художник не приступал к работе над картиной. Ярко выраженная декоративность и условное изображение пространственной глубины создается художником для выделения в композиции и рисунке пластики фигур.

Творческий путь художника начинается с серии картин *«Цифры на сердце»* (1974-1979). В серию включены следующие картины: *«Узник»*, *«Голгофа XX века»*, *«Отбор»*, *«Летний театр»*, *«Канада»*, *«Поющие коммунисты»*, *«Побег»*, *«Надсмотрщик»*, *«Проклятье»*, *«Танец с факелами»*, *«SOS»*. В картинах мертвые тела изображены в условно-декоративном стиле, будто они сделаны из благородного мрамора. В картинах раскрывается идея красоты вопреки трагедийности совершаемого. Художник использует различного рода ритмы в качестве композиционных взаимосвязей. Ритмы развиваются в картинах в направлениях фигур, их различных движениях, также в структурах предметов и живописи.

Серия *«Партизаны Великой Отечественной войны»* воплотилась в следующих картинах: *«Партизаны»*, *«Партизаны, Блокада»*, *«Казнь»*, *«Витебские ворота»*, *«Клятва»*, *«Убийство семьи партизана»*, *«Раненый партизан»*, *«Большевик»*, *«Комсомольцы»*, *«Плач о павших героях»*, *«Беженцы»*, *«Дети войны»*, *«Партизанская мадонна»*, *«Памяти коммунистов-подпольщиков»*, и другие. Смысл всех этих картин в трагедии жизни и героического ухода в иной мир, выражается в динамических ритмах движений, характерных силуэтов, также и в драматическом темно красном колорите картин. В создании картин художник использует конструктивный реализм в большей степени, чем метафизику, при этом все компоненты художественного образа связываются воедино. Циклы всех этих картин на военную тематику художник посвятил памяти всем погибшим во время войны.

Главные темы произведений искусства грузинского художника Н.Ю. Игнатова (1937-2002) – гармония природы и человека, любовь к родной земле, к ее людям, истории, приданиям и художественным традициям грузинского народа. Творчество художника наиболее значительно проявилось в монументальных росписях *«Песнь о Грузии»* на Пицунде в общественном центре курортного городка на побережье Черного моря и *«Советская Грузия»* в санатории *«Солнечный»* и других. Все росписи пронизаны философским осмыслением всеобъемлющего охвата грузинской земли и плодами творческой фантазии, нацеленной на изобретение формы образов. Взгляд на пространство росписи объемлет землю с ее высокими горами и плодородными долинами, деревнями, храмами и крепостями, щедрой природой и населяющими ее людьми. Комплексы мини сюжетов в росписях, символизирующих круговорот жизни, написаны в

основе принципа ковровости в условно-декоративных формах чуждых бытовизму. Разнообразные обобщенные образы, выполненные на основе двух различных масштабов, заполняют все пространство росписей. Образы теснят друг друга, причем одни надстраиваются над другими.

Целостная пространственная композиция символического образа панно дополняется условными конструкциями, подчеркивающими идею выражения основного смысла и художественной символикой, раскрывающей добавочные аллегорические смыслы. Например, изображение женщины с гроздью винограда. Все вместе символизирует богатство грузинской земли и красоту ее жизни.

А.С. Яковлева утверждает, что тяготение к плоскостности имеет в символизме концептуальный характер, но принцип «ковровости» в пространственной организации композиции способствует конфликтности в смысловом значении фигуры и фона. По мнению А. Яковлевой, следуя ковровому принципу, декоративно-организованная плоскость выражается по принципу смысловых параллелей и внутренних ассоциаций, также организуется за счет повторов в создании форм [\[18, с. 136\]](#). Далее Яковлева пишет, что в символическом выражении «ухода в глубину», тенденция тяготения к плоскостности остается. Цветовое акцентирование формы приводит к углублению смыслов и, в свою очередь, – к уплощению формы [Там же, с. 137]. Плоскостная декоративность и пространственная глубина в картинах отвечают разным целям. Так, декоративная плоскостность росписи или картины имеет единую систему контрастов, в связи с чем органично сочетается с плоскостью стены и является средством ее украшения. И это отличается от организации пространственных планов картины. В выражении художественно организованной глубины пространства каждый из планов имеет свою подсистему контрастов. Первый план в системе планов имеет самые сильные контрасты за счет больших величин локально окрашенных плоскостей. Здесь объемность или плоскостность зависит от концепции художника, продиктованной стремлением выразить через эстетическую форму образа смысл пространственной глубины картины, духовно захватывающей переживания зрителя, последовательностью осмысления планов, уводящих восприятие человека в даль. При всем этом необходимо заметить, что применение принципа взаимосвязи реального и условного способствует бесконечным символическим открытиям в выражении смыслов и разнообразию развития художественных образов в изобразительном искусстве.

Основная цель азербайджанского художника Салахова Теймур оглы (1928 -2021) состоит в философском осмыслении и глубине создания символических смыслов трудового героизма людей. Картины «Ремонтники», «С вахты», «Новое море» демонстрируют символически-обобщенные образы современников, – трудовые подвиги сильных духом людей в единстве с природой. Образы картин раскрываются в динамизме движений, выражающих напряжение всех человеческих сил в борьбе со стихией. В картине «Женщины Апшерона» отсутствует сюжет. Монументальные по форме образы женщин разного возраста символизируют психологические переживания терпения в ожидания мужчин с моря. Кроме картин Салахов создает психологические портреты композиторов Кара Караева, Фиктера Амирова, Дмитрия Шостаковича. Портреты передают обобщенно-символическим языком искусства внутренние переживания глубоко погруженных в себя личностей. Конструктивный реализм живописи Таира основывается на концепции мировосприятия сурового стиля, конструктивного построения композиций, четкости пространственной структуры формы и синтеза различных графических, живописных и декоративных средств в представлении не многоцветными широкими плоскостями монументальных образов изобразительного искусства.

## 2. Аллегорические образы изобразительного искусства.

Аллегорические образы так же, как и символические образы строятся с опорой на визуальное мышление. Следуя конструктивному реализму в построении аллегорического образа, создается однозначный иносказательный смысл, ассоциативно увязанный с близкими по смыслу конкретными предметами или явлениями. Так, например, через животных часто выражаются свойства людей. Лев характеризует власть, лиса – хитрость, а заяц – трусость. Этим аллегорический смысл отличается от бесконечно многозначного символического смысла, имеющего философские, религиозные, общественные и другие значения.

Аллегорический смысл художественного образа означает нечто иное, представляющее через конкретную предметность абстрактные смыслы. Например, изображение конкретных по форме весов выражает абстрактный смысл правдивости. В живописи художник ищет сходство между признаками визуальных форм предметов и иносказательными значениями, выражающими смыслы. Так, натюрморт из черного хлеба и стакана воды передает голод войны.

Реалистическая аллегория картины обращается к понимаемому заложенному в образе глубокого смысла. Например, в средние века четыре первоначальных стихии Огонь, Вода, Воздух и Земля изображались в формах животных и птиц. Огонь символизировал огнедышащий дракон. Воду представляла рыба, символом воздуха была птица. Символ Земли связывался с самым крупным и сильным животным – слон, несущий на себе землю. Слон символизировал Христа. Считалось, что Христос сошел на Землю из духовной сферы, был безгрешным и настолько сильным, что сумел вынести на своих плечах грехи всех людей.

Поиск смысла аллегорического образа, соответствующего идее так же, как и символического образа требует художественных интерпретаций наглядных качеств формы предметов. В.В. Власов, описывая аллегорические образы изобразительного искусства, считает, что животные или фигуры человека с атрибутами, имеющими закрепленные символы, выражают определенные смыслы. Так, например, изображение льва олицетворяет силу, орла – зоркость, совы – мудрость. Иносказательный смысл проявляется либо в силу реальных свойств объекта, либо ассоциативно, по аналогии с другими явлениями природы и жизни человека. В. Власов раскрывает аллегорический тип образа в связи с использованием следующих условных способов его построения: олицетворение – перенесение свойств одушевленного образа на неодушевленный предмет), синекдохи (изображение целого через преобразование частей), гиперболы (преувеличения), литоты (преуменьшения) [19, с. 160]. Все эти способы участвуют в выявлении в художественных образах аллегорических смыслов.

Кроме этого, в построении аллегорического смысла используются визуальные метафоры. К примеру, зеркало выражает метафору отражения. Являясь способом отстранения от реальности, метафора связывается с изображением визуально построенных аллегорических образов, которые воспринимаются в связи со сравнением противоположных по значению предметов и явлений, также и обмену признаками, при этом одно явление уподобляется другому, порождая ассоциации. Синтез свойств разных персонажей раскрывает новый смысл, например вороной конь, соединяющий качества ворона и коня. Переосмысление образа вызывает у человека умозрительное восприятие.

Итак, художественные образы изобразительного искусства в выражении символических смыслов наглядно демонстрируют содержание культурных ценностей, смыслов и

феноменов культурно-исторического времени, в котором живет и действует художник. Исследование выявило, что произведения искусства выполнялись во взаимодействии метафизики и конструктивного реализма, причем у одних художников преобладала одна сторона двойственного способа действия, у других – другая. Кроме этого, функция творческого воображения художника взаимосвязана с его духовной способностью чувствовать, какие значимые для образа черты необходимо усилить, а какие ослабить. Каждый художник по-своему идеализирует создаваемый образ, по-разному художественно интерпретирует формы предметов, выполнял разную степень и характер детализации образов.

Отметим, что каждая эпоха обновляет культурные средства изображения, при этом применение в создании картин символического содержания применение принципа слияния реального и условного постепенно усиливается. В искусстве появляются геометрические и художественно-декоративные языки построения формы образов, появляются новые визуальные контексты значений формы и смыслов. Развивается и отображается в образах изобразительного искусства новое миропонимание. Все эти обновления позволили конструктивному реализму приобрести первостепенное значение в построении образов по отношению к метафизическому созданию изображений.

### **3. Создание новой авторской модели закономерностей конструктивного реализма к построению в художественных образах-символах единства многообразного**

Конструктивный реализм в построении изображений отказывается от материальной натуральности, нацеливается на конструктивную рефлексию в передаче сущностей, в согласовании данных, также и создании формы моделей при минимальном использовании средств. В конструировании образов-моделей определенного содержания применяются знания типизации, синтеза и стилизации, также и различные формы художественно-эстетических и визуально-теоретических обобщений. В связи с чем интегрируются две образные основы – художественная и визуальная, при этом зритель воспринимает не только целое, но и части, каждая из которых имеет свои значения и смыслы. Художнику приходится различать смыслы фрагментов целостного художественного образа от смыслов конструктивного процесса, связанного с методами и средствами, их содержание представляется в визуальных образах.

Представляя рациональные знания, визуальные образы становятся средством активного познания и построения значений формы образа. Система визуальных образов представляет конструктивный процесс. Результатом процесса становится интегративная форма художественного образа, имеющего символический смысл. Представляя визуальные образы, художник сосредоточивают внимание на осмыслении концептов, которые могут выразить смысл. При активной роли творческого воображения художника, произведения изобразительного искусства выражают смыслы жизненных явлений в выразительной форме, характерной для своей эпохи. Содержанием искусства становится как возвышение, так и обличение реальности.

Рассматривая произведения искусства с позиции художественно-эстетического идеала, можно увидеть, что предметная составляющая без комплекса преобразований, связанных с сюжетом, композицией и формой не выражает смысла художественного образа. При реализации идеи, преобразующей исходный материал, каждый из дополнительных смыслов начинает влиять на основной смысл художественного образа и его символ. Художественный образ представляет идеальную модель, в которой удалено все лишнее, обобщены и идеализированы форма и содержание, поэтому образ обладая эстетической выразительностью, становится понятным для всех.

Немецкий искусствовед Г. Зедльмайр дает важное для гармонизации художественного образа объяснение. Ученый утверждает, что без восприятия целостности и стиля в создании образа, исследование свойств частей произведения может не дать результата [20, с. 69]. Ученый также подчеркивает, что в целостной форме образа элементы взаимоопределяют друг друга. Всякая деталь получает эстетическую ценность в силу своей включенности в расчлененное и структурированное целое. Г. Зедльмайр приводит пример с цветом. Цвет получает смысл только в целостности картины. В другой картине этот же цвет может означать нечто другое [Там же, с. 147-148]. Из высказывания видно, что художник использует конструктивный реализм к созданию художественного образа, построенного в синтезе целостной формы, обладающей всеми смыслами наглядно воспринимаемых частей. Хотя Г. Зедльмайр явно об этом не говорит.

Материя реальных объектов воспринимается целостной и неразделенной. В создании нового образа каждое из художественно-эстетических средств, взятое вне построения целостной конструкции, не имеет смысла. Художник создает концепцию использования средств, которая можно выразить символические смыслы художественного образа. В связи с чем личность анализирует различия частей образа и общие признаки, также производит синтез всех образующих структуру композиции частей и их взаимосвязей.

Конструктивный реализм накладывает на восприятие реальных объектов ментальные репрезентации, связанные с системой ценностей и идеалов построения изображений. В создании возможных форм в единстве с содержанием художественных образов изобразительного искусства конструктивный реализм требует применения на рациональной основе *принципа единства многообразного*. Художники ищут соответствия частей целому в соразмерной согласованности общекультурного и личностного, универсального и специфического, идеального и реального. Единство многообразного в построении художественных образов зависит от взаимосвязи четырех закономерных процессов:

*Первая закономерность* конструктивного реализма в построении художественных образов изобразительного искусства основывается на поиске отвлеченных от реальной действительности оригинальных идей, способных передать более глубокие символические смыслы, чем могут передать общепринятые формы реализма. Сущность единства многообразного в создании символических смыслов состоит в построении формы образа на основе конструктивных и условно-декоративных идей, объединяющих разнородное. В соединении различных по конфигурации форм художник производит эксперименты с идеями, аналогиями и ассоциациями – поле возможностей преобразования мира и создания новых образов. Идеи символических смыслов конструируются в изобразительном искусстве в качестве художественных доминант, соединяющих реальные и условные формы. В выражении условных форм могут использоваться геометрические фигуры. Например, круг символизирует целостность и завершенность мира, квадрат представляет упорядоченность и устойчивость, треугольник с острием вверх характеризует символ мудрости и духовности, связанной с идеей троицы.

Идея создания образа символического смысла обладает способностью эмоционально влиять на людей. Если нет идеи, выражающей смысл, изобразительное искусство приобретает утилитарные формы. Такого рода картины могут служить украшением интерьеров. Но когда художественный образ строится на идее переживания смысла как эстетического единства многообразного, произведение искусства выражает духовный или символический смысл. Заметим, что первичное не совсем точное представление

идей преобразования реального прообраза включает в выражение формы в единстве с содержанием, взгляды на идеальное, материальное, эстетическое и эмоциональное – открытый процесс, зависимый от воображения художника. Идеи построения формы, выражающей смыслы, уточняются на протяжении всего конструктивного процесса.

*Вторая закономерность* состоит в создании изображений пространственных образов реального мира как единства многообразного с опорой на знаково-символические средства геометрического языка. В конструировании целостного изображения знаки замещают существенные признаки реальных объектов понятиями и их значениями. Наглядные символы строятся в образах, включают понятийное содержание сущностей и отношение автора. Символы способствуют построению в изображении пространственной структуры формы в соответствии с реальным объектом. Структура формы упорядочивается в логической системе значений. Значение знака и его символа зависят от визуального контекста формы, выражающей содержание, так же и отношений с другими знаково-символическими контекстами языка.

Анализ идеальной полноты существенных признаков объемно-пространственного объекта в однородной системе взаимосвязей и построение системы значений структуры формы средствами геометрического языка приводит к синтезу любое многообразие сложно организованных объектов. Выполнение анализа – применение культурных знаний в построении реальных предметов и представление их в визуальных образах. Условность проявляется здесь в усилении абстрагирования, обусловленного потребностью проникновения в сущность явлений, постижения объективных закономерностей природы таких как перспектива и светотень. Эти знания проявляются в геометрических обобщениях объектов, раскрывают в пространственной структуре формы общезначимые конвенциональные значения смыслов.

Зритель не воспринимает в картине условных знаково-символических систем геометрического языка. В созерцании образа зрителю представляется комплекс искусственно вызванных художником убедительных ощущений формы пространства. Г. Недашивин утверждает, если в произведении игнорировать форму, то в ней ничего нельзя будет понять. Идеи, настроения и чувства фиксируются в форме изобразительного искусства, создают эмоциональный заряд, погружая человека в определенную атмосферу содержания [\[21, с. 106-107\]](#).

*Третья закономерность* конструктивного реализма состоит в создании новых смыслов в художественных образах. Смыслы выявляются через визуальный контекст преобразования пространственной структуры реально существующих объектов средствами художественных интерпретаций или построения новых композиций на основе заданных относительно замысла идейных значений. Для того, чтобы черты изображаемых форм художественных образов представляли символические смыслы, художественные интерпретации связываются с деконструкцией целостного образа и переосмыслением отдельных частей формы. Геометрические символы перекодируются в основе креативных идей интерпретации, при этом пространственная структура формы образа преобразовывается до эстетического идеала, выражающего символический смысл.

В построении эстетически выразительной структуры формы в качестве интерпретант используются эвристические принципы художественно-эстетической выразительности. Художник осуществляет субъективный выбор принципов из поля возможных, таких как симметрия и асимметрия, динамика и статика, контраст и нюанс, ритм, композиционный центр и др. В использовании многозначных эвристических принципов эстетической

выразительности, нацеленных на раскрытие содержания образа, художественные интерпретации работают с неопределенностями – продуктивно-творческий процесс.

Раскрывая формо- и смысло-творческую идею изобразительного искусства, каждый из принципов представляется в визуальном образе дискретно. Художник нацеливается на поиск определенных взаимосвязей на одном из слоев изображения. Синтез взаимосвязей приводит к единству многообразного на каждом из необходимых и достаточных для построения целостной формы образа слоев изображения и их интеграции, выражающей символическое содержание и самовыражение личности. Так, например, *принцип иерархичности* открывает широкие возможности в создании смысла художественного образа. Символические смыслы конструируются в упорядоченной иерархии идей, включенных в художественные интерпретации. В построении смысловой модели картины, идеи иерархичности подразделяется на формы разной значимости. Более значимые формы находятся в композиционном центре, в связи с чем они изображаются самыми выразительными средствами, а менее значимые части целого приобретают подчинительное значение. Перетекание динамической конструкции с одной формы в другую образует *принцип ритма*. Динамика перетекания форм в ритме осуществляется в повторении и изменении. Процесс какого-либо повторения определяет связь между деталями образа и их синтез, а процесс изменения требует художественной интерпретации данных. Применяя принципы в построении художественного образа, художник экспериментирует с визуальными контекстами формы частей целого, которые могут выразить смысл, при этом учитывает одни признаки формы и отказывается от других.

*Четвертая закономерность* конструктивного реализма в построении образов искусства заключается в том, что художественные образы всегда отличаются какой-либо стилистикой, созданной при использовании условных средств. Стилистая целостность образа достигается художественным языком в синтезе реальных и в разной степени условных признаков формы. Каждая часть множества художественного образа по-своему отличительна, несет свой структурно-функциональный и содержательный смысл, также имеет определенное значение в составе целого, поэтому конструируется по-разному. Для достижения этой цели применяется методологический принцип конструктивного реализма *«во всей целостности используется одна и та же система признаков выразительности, но в каждой из частей по-разному»*. Принцип способствует упорядочению формы и содержания образа, достижению эстетически выразительного стиля, построенного в связи с повторяемостью нескольких разнородных признаков. Различные системы признаков характеризуют разные стили и структуры формы. Стилистое единство многообразного достигается в построении системы формы, представляющей скрытый символический смысл образа. Использование принципа обеспечивает художественным образам гармоничность, слаженную простоту композиции и визуальную ясность в восприятии содержания.

В форме конструктивного реализма заложена потенциальная возможность создания художественных образов, передающих содержание реальной действительности и иные символические смыслы, закодированное для визуальной коммуникации с людьми. Символический образ эмоционально воздействует на сознание людей. Формы образов, представляющие символическое содержание, строятся концептуально, в результате они становятся способом выражения глубины изобразительного искусства, возбуждающего у зрителей возвышенные чувства.

Истолкование символических смыслов происходит рационально на основе мировоззрения и эмоциональности и это истолкование гораздо глубже чем в

чувственном восприятии образов. Символические смыслы художественных образов, построенных в конструктивном реализме, имеют устойчивые конвенциональные значения и коды, в связи с чем они позволяют зрителю правильно толковать те или иные символы. Например, образы молодых людей в художественном обобщении выражают «юность», а женщина с ребенком – «материнство». Так, например, глубина героического смысла может быть передана через переживание героя, его мужественный образ, динамическое движение и экспрессивный порыв. Все эти коды толкования символических смыслов относятся к визуальной культуре, ее познавательным и нравственным ценностям.

Закономерности конструктивного реализма в достижении единства многообразного порождают принципиально новые художественные образы. Элементы образов тождественны друг другу и общему символическому смыслу. В художественном и дизайнерском образовании успешно произведена апробация последовательного усвоения закономерностей новой методологической модели конструктивного реализма, нацеленного на построение в изобразительном искусстве образов-моделей.

#### **4. Заключение**

Таким образом, ведущую роль в изобразительном искусстве играет способ построения формы, выражающей содержание. Символические смыслы художественных образов достигаются в основном двумя способами: метафизическим и конструктивным реализмом. В статье проанализированы две концепции применения способов действия, в результате которых создаются символические смыслы художественных образов. Первая концепция, – построение в образах искусства единства многообразного. Художник выражает через форму образа содержание символического смысла, соответствующего замыслу. Вторая концепция, – конструирование через наглядность формы иного содержания аллегорических смыслов. В создании образов изобразительного искусства выявлено постепенное возрастание способа конструктивного реализма по отношению к использованию метафизического способа действия.

Символический смысл художественного образа выражается в конструктивном реализме в идейно-содержательных значениях структуры целого. Отметим, что символические и аллегорические смыслы имеют два основных вида значений: изобразительные, связанные с восприятием и созданием формы реальных предметов и умопостигаемые – это смысловые значения, они не воспринимаются в предметах реального мира, художники и зрители домысливают их разумом в осмыслении художественных образов.

В изображении форм реальных объектов, символы и аллегории имеют известные в культуре конвенциональные значения. Кроме этих значений смыслы строятся на добавочных к своему реальному смыслу значениях замысла. Соотношения комплекса значений, соответствующих реальным прообразам и креативно-конструктивным идеям их частичного преобразования, строятся концептуально в единстве объективного и субъективного в связи с ценностями культурно-исторического времени и идеалами художника.

Построение произведений изобразительного искусства в конструктивном реализме имеет определенную взаимосвязь визуальных и художественных образов. Визуальные образы представляют конструктивный процесс, а художественный образ – результат. В связи с чем способ конструктивного реализма реализуется в параллельном выполнении двух планов. Первый план связан с конструктивным процессом, представляющим вероятностное выражение реального в обобщенных и условно-декоративных формах образов. Второй план последовательно представляет изображение в единстве

многообразного, обладающее наглядной системой значений замысла, выражающего символический смысл художественного образа.

В статье представлена авторская модель закономерностей конструктивного реализма в достижении единства многообразного, создающего символический смысл художественного образа. Основным принципом новой модели конструктивного реализма, соответствующей визуальной коммуникации XXI века, является принцип слияния реального и условного в построении образов изобразительного искусства. Следуя этому принципу, система значений реальных прообразов изображается геометрическим языком. Умопостигаемые значения связаны с акцентированием существенных признаков пространственной формы условными средствами художественных интерпретаций, выражающих модель дополняющих друг друга смыслов в единстве многообразного. В результате образуется единый символ художественного образа.

## Библиография

1. Давыдова О.С. Символизм в русском изобразительном искусстве эпохи модерна. Аналитический обзор в свете последних исследований. // *Философия и культура*. 2021. №12. С 10 – 24. DOI: 10.7256/2454-0757.2021.12.37180
2. Жуковский В. И. Визуальное мышление художника и зримая сущность произведения искусства // *Вопросы теории и практики*. 2015. № 7 (57): в 2-х ч. Ч. II. С. 70-72. <https://www.gramota.net/materials/3/2015/7-2/17.html>
3. В.А. Лекторский Конструктивный реализм как современная форма эпистемологического реализма. // *Философия науки и техники* 2018. Т. 23. № 2. С. 18–22. <https://doi.org/10.21146/2413-9084-2018-23-2-18-22>
4. Ильин В. В. Теория познания. Симвология. Теория символических форм. М.: Изд-во МГУ им. М.В. Ломоносова, 2013.
5. Белый А. Символизм как миропонимание. / Вступ. Ст. и прим. Л.А. Сугай. М.: Республика, 1994.
6. Орлов И. И. Философско-эстетическое мировосприятие французских символистов конца XIX – начала XX в. как художественный способ познания мира // *Манускрипт*. 2020. Том 13. Выпуск 11. С. 219–225. <https://doi.org/10.30853/mns200540>
7. Энциклопедия символов. / состав. В. Бауэр, И. Дюмотц, С. Головин. / пер. с немецкого Г.И. Гаева. М.: КРОН-ПРЕСС, 1998.
8. Иконопись различных земель Руси. / Эрмитаж. ОМП. Статьи. 2015. <http://edu.hermitage.ru/cthemis/1262323371/article/1262323423>
9. Михайлова Л.Б., Михайлов А.Н. Поиск религиозно-философского обоснования иконописи в византийских иконоборческих спорах. // *Социально-гуманитарные знания*. 2022. № 1. С. 165-174. DOI: 10.348.23/SGZ2022/1/51756
10. Пчелов Е.В. Символы времени в истории культуры: от Пуссена до метро. М.: «Старая Басманная», 2021.
11. Абрамова, В.И. Архангельская Ю.В., Георгиева С.И. Символика солнца и луны в русских и болгарских вербальных текстах культуры. // *Тульский научный вестник*. 2020. Выпуск № 1 (1). С.53-62. <https://cyberleninka.ru > article > simbolika-solntsa-i-lu...>
12. Королева С.: Эдвард Мунк. /Серия лучшие современные художники. В 30 т. Т. 6.– М.: ИД Комсомольская правда, 2015 г.
13. Михаил Александрович Врубель 1856 – 1910. / Серия Великие художники. В 101 т., Т 33. / Издательство «Директ-Медиа», 2010.

14. Савиных М. С., Софронов Г. А. Особенности передачи образа в портретной живописи // Научно-методический электронный журнал «Концепт». 2017. Т. 27. С. 133–137. <http://e-koncept.ru/2017/574026.htm>.
15. Степанов Ю.С. Константы «Словарь русской культуры»: изд. 2-е исп. и доп. М.: Академический проект, 2001.
16. Орлов С. Стихия площади. Карнавал и революция. / На пороге будущего. Октябрь 1917 года и судьбы русского искусства XX века: Сборник статей / Отв. Ред. Малова, сост. Н.Р. Рустаева. М.: Букс Март. 2021.
17. Ельшевская, Г.В. Короткая книга о Сомове. М.: Новое литературное обозрение. 2003.
18. Яковлева А.С. Художественное пространство в живописи русского символизма. // Вестник СПбГУКИ. 2017. № 4 (33). С. 135-138.
19. Власов В. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 8 т. Т. 1 Санкт-Петербург: ЛИТА, 2000.
20. Зедльмайр Г. Искусство и истина. Теория и метод истории искусства. / Пер. с нем. Ю.Н. Попова; послесл. В. В. Биbihина. Санкт-Петербург: Аxiома, 2000.
21. Недошивин Г. А. Из истории зарубежного и отечественного искусства М.: Советский художник, 1990.

### **Результаты процедуры рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Название статьи крайне пространное, неконкретное, вызывает диссонанс в восприятии – общеизвестно, что название, состоящее из более чем 10 слов (включая служебные слова и т.д.) ведет к негативной реакции со стороны воспринимающего, и он, как правило, не станет читать такой материал. Кроме того, по сути содержания такого названия без прочтения самой статьи сразу же возникают вопросы к автору: нужно учитывать, что «построение смыслов в образах» - это одна из ключевых проблем науки, поэтому здесь множество дискуссионных моментов, а значит, и противоречий, которые в целом будут затруднять понимание материала. Вряд ли автор ставит цель сказать свое веское слово в контексте данной проблематики. Также вызывает недоумение «исследование» - это процессуальная характеристика любой научной работы, она со всей очевидностью (но, вероятно, не для автора статьи) лишь определяет направленность исследования, но не предполагает осуществление реконструкций, имеющих важное научное значение. По сути, речь идет лишь об этапности исследования. Куда важнее представить конкретные результаты исследования, чем «зарегистрировать» тот или иной его ход. Путаница с логикой тоже налицо в формулировке названия – «реализм построения», как следует из названия, не может по логике вещей сочетаться с образами духовных и символических смыслов, но автору, вероятно, это так не кажется. В любом случае здесь необходимы четкие и я бы даже сказал жесткие методологические конструкции всего исследования.

Между тем в содержании статьи обращает на себя внимание отсутствие во введении описания актуальности темы, формулировки научной проблемы, результатов анализа соответствующего научного дискурса и т.д. Данные атрибуты любого исследования позволяют понять смысл предлагаемого авторского подхода, но не в этом случае, краткое и не по сути исследования введение не дает никакой информации о том, в каком же ключе автор должен решать обозначенный вопрос. В конечном итоге, и

введение в том виде, как этот присутствует в статье, теряет свое предназначение, и статья из-за этого серьезным образом теряет в эвристической ценности.

Раздел 2 в статье имеет не менее загадочное название, чем вся статья в целом. Это лишний раз подтверждает, что автор в достаточной степени пока еще не владеет исследовательской культурой, смысл которой заключается, в том числе, в возможностях четко, кратко и по сути выражать свои мысли, чтобы читатель не терялся в недоумении по поводу того, как ему следует понимать тем или иные выражения. Автор разбивает эту часть исследования на «микрочасти», которые нисколько не помогают понять авторский замысел. Не целостности материала, теряется нить повествования, а весь материал становится малоинтересным.

Статья наполнена путаными рассуждениями автора, между которыми не усматривается связи, кроме того, они никак не помогают понять основную мысль исследователя. Можно приводить множество примеров, демонстрирующих подобное положение дел в статье: например, автор перескакивает с конструктивного реализма на «объекты культуры», затем почему-то описывает «художественность как искусство», ссылаясь на Бодлера, которого вряд ли можно считать специалистов в теории искусства, далее уже автор описывает позицию А. Белого относительно трактовок символизма и т.д. Скачки в линейности раскрытия темы выглядят настолько резвыми и малоубедительными, что уже не представляется возможным выделить какие-либо конструктивные положительные моменты в материале. Научная ценность такой работы явно не высока.

Пространные заключения автора часто не вяжутся с обозначенной темой, хотя и тема-то, как уже отмечалось выше, сформулирована с явной претензией на наукоёмкость, но на самом деле оказалась «блуждающей в темноте». Так, например, автор пишет: «Образ начинает восприниматься как символ, построенный в балансе двух способов мышления» (о каком балансе идет речь?). Данная нить суждений подтверждает тот факт, что автор урывками касается того или иного аспекта исследования, потом этот аспект быстро оставляет без внимания и переходит уже к другому.

Заключение в статье выглядит безапелляционно, а список источников не содержит новейших работ. В целом подобная статья пока еще не содержит явные научных преимуществ и далека в этом смысле от необходимости опубликования.

## **Результаты процедуры повторного рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Предмет исследования, «конструктивный реализм в построении художественных образов изобразительного искусства в контексте создания символических смыслов», определяется автором как особый художественный способ построения формы: «Формы художественных образов, построенные при активной рефлексивно-творческой позиции художника, демонстрируют содержание действительности – преднамеренное построение образов в изобразительном искусстве, имеющее отношение к наблюдаемым и воображаемым объектам». Раскрывается предмет посредством сравнения «метафизических» и «дискретных» образных сфер, «визуальных» и «художественных» образов, геометрии и ритма художественного пространства картины, символизма «культурно-исторических периодов прошедшего времени» и начала XX в. В итоге «конструктивный реализм» оказывается включенным в пространство символизма и лишается провозглашенного самими художниками начала XX в. эстетического кредо, стилевого стрежня эпохи – стремления к изменению реальности посредством её

деконструкции на живописных полотнах. Авторская позиция в целом ясна и может претендовать на обоснованность. Однако, её аргументация изложена путано: нет четкого разграничения стилистических эпох (временные границы, художники-представители эпохи), мало конкретных примеров (эмпирического материала), подтверждающих отвлеченные рассуждения автора, недостаточно привлеченных теоретических источников (Как говорить об иконе без апелляции к трудам П. Флоренского? Как выносить претендующие на универсальность обобщающие суждения без обзора современного теоретического дискурса?).

Методология исследования скрепляется синтезом общетеоретических методов типологии и сравнения и обогащена элементами искусствоведческого анализа приемов художественной выразительности. Однако, отсутствие в тексте четкой программы исследования (цели, гипотезы и соответствующих задач) не позволило автору в достаточной мере обосновать свою позицию, выделить область научной новизны и отделить методологический прием (разделение «метафизических» и «дискретных» образно-символических сфер) от характеристики анализируемой части реальности. В заключении, помимо банального утверждения («ведущую роль в изобразительном искусстве играет способ выражения содержания»), автор повторяет исходный аналитический посыл: «Символические смыслы художественных образов достигаются двумя способами: метафизическим и конструктивным реализмом». Осталось не ясно: почерпнул ли этот методический прием автор у коллег и, соответственно, подтвердил его рациональность на примере анализа некоторого эмпирического материала, или же представил на обсуждение новую уникальную авторскую методологическую разработку? Актуальность предпринятой автором типологии характеристик конструктивного реализма обусловлена попыткой междисциплинарного синтеза семиотики, коммуникативистики и искусствоведения. Подобный синтез представляет собой один из трендов современной науки.

Научная новизна работы состоит в попытке авторской интерпретации характеристик конструктивного реализма. Но позиция автора не выглядит убедительной в силу слабой структурированности текста и нечеткой логики изложения результатов исследования. Для однозначного определения научной новизны не хватает сведений о степени изученности анализируемой проблемы, экскурса в современное состояние проблемы.

Стиль изложения текста близок научному, хотя множество стилистических ошибок крайне затрудняет прочтение авторской мысли: «Результатами визуального мышления художника становятся дискурсивные рассуждения о креативном преобразовании форм реальной действительности до эстетически выразительных художественных образов...», «...символы являются образами определенных реальностей, строятся разумом в синтезе двух форм общекультурной и индивидуальной...», «переживается единство, вызывает потребность изображать, художник становится символическим реалистом», «Художественные образы, сконструированные концептуально выражают на многозначной смысловой основе...» и др. Структура работы может быть усовершенствована за счет четкого изложения программы исследования во введении, обзора степени изученности проблемы и опорных подходов её решения, опоры на эмпирический материал при обобщении отдельных стилистических характеристик в основной части, прописанного соответствия цели и задач исследования с заключительными выводами. Обращает на себя внимание множество ошибок пунктуации и согласования членов предложений.

Библиография оформлена с ошибками, не соответствует ГОСТу и требованиям редакции, слабо отражает современное состояние проблемы (мало ссылок на работы коллег за последние 5 лет).

Апелляция к оппонентам в целом корректна, если не брать во внимание стилистические

ошибки при изложении мыслей А. Белого, что обязательно должно быть исправлено. Интерес читательской аудитории журнала «Человек и культура» может быть значительно больше после доработки статьи с учетом замечаний рецензента.

## **Результаты процедуры окончательного рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

В журнал «Человек и культура» автор представил свою статью «Конструктивный реализм в построении художественных образов изобразительного искусства в контексте создания символических смыслов», в которой им разработана авторская модель закономерностей конструктивного реализма в достижении единства многообразного, создающего символический смысл художественного образа.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что формы художественных образов, построенные при активной рефлексивно-творческой позиции художника, демонстрируют символическое содержание – создание образов изобразительного искусства, имеющих отношение к наблюдаемым и воображаемым формам. Образы многообразной действительности, созданные в синтезе индивидуального опыта художника со знаниями, накопленными в культуре, представляют обобщенные формы, визуально воспринимаемые умозрением. Построение через реальные формы скрытых символических смыслов и является, как полагает автор, актуальной целью истинного искусства.

Актуальность данного вопроса заключается в том, что в эпоху постмодерна приоритетным в искусстве является идея, а не ее форма. Художественное содержание не исчерпывается зримыми предметными значениями и логически осознаваемыми сюжетами. Выражение содержания представляет собой плод индивидуального эмоционального синтеза, волевого усилия художника, преобразующего видимость. В научном дискурсе актуальным становится междисциплинарный синтез семиотики, визуальной коммуникации и искусствоведения, что и представлено автором в новой методологической разработке конструктивного реализма. Цель данного исследования, соответственно, заключается в построении модели закономерностей конструктивного реализма на основании анализа символических и аллегорических образов современного искусства.

Теоретическим обоснованием исследования послужили труды таких ученых как О.С. Давыдова, В.А. Лекторский, А.С. Яковлева, В.В. Ильини др. Методологическую базу исследования составил комплексный подход, содержащий библиографический, семиотический и художественный анализ.

Для достижения цели текст статьи поделен автором на логически обоснованные разделы.

Во «Введении» автором проведен библиографический анализ научных трудов по изучаемой проблематике. Результатом данного анализа является вывод автора о том, что тема создания идейных образов искусства получила достаточное научное обоснование и освещение. Художественные образы, сконструированные концептуально выражают на смысловой основе определенное сверхпредметное содержание, имеющее идейно-отвлеченный от восприятия реальной действительности смысл. Каждая деталь художественного образа становится носителем основного символического смысла философского, поэтического, торжественного, драматического или героического содержания.

Как отмечает автор, конструктивистский подход к изобразительному искусству как

категории визуальной культуры соединяет в аспекте конструктивного реализма реальное и условное, этим обеспечивается преобразование объектов, существующих в природе и культуре, а не только изображение наблюдаемых фактов. К реальному относится познание существенного и значимого в прообразе реальной действительности, а к условному – применение конструктивных идей, знаний изобразительных средств и художественно-эстетических принципов построения гармоничной организации стилового единства формы. Этот процесс способствует анализу и синтезу определенных признаков формы и содержания художественного образа.

Раздел «Способы построения единства многообразного в формах художественных образов, представляющих символические смыслы» посвящен автором анализу символических и аллегорических образов изобразительного искусства. Согласно автору статьи, символические смыслы художественных образов создаются в основном двумя способами: метафизическим и конструктивным реализмом. Результатом того и другого способа в построении художественных образов становится единство многообразного. Метафизический способ определяет первую ступень познания и изображения образов, их формы берутся из материального мира такими как они есть. В построении образов изобразительного искусства конструктивный реализм основывается на абстрагировании от конкретного и применении теоретически-обоснованных обобщений, способствующих дифференциации и расчленению целостности на элементы и анализу взаимосвязей. Используя в качестве эмпирического материала произведения известных художников-символистов (Ван Гог, Э. Мунк, М. Врубель и др.), автор исследует следующие аспекты: зарождение и существование символизма в конце XIX века; символическое искусство русских художников начала XX века во взаимосвязи со стилем модерн; изменение тематики символизма от 50-х годов до конца двадцатого столетия. Как отмечает автор, самыми ранними примерами символизации образов реального мира стали произведения иконописи, в которых авторы практиковали сознательный отход от простого копирования реальных предметов.

В разделе «Создание новой авторской модели закономерностей конструктивного реализма к построению в художественных образах-символах единства многообразного» автор уделяет особое внимание четырем закономерностям: поиск отвлеченных от реальной действительности оригинальных идей, способных передать более глубокие символические смыслы; изображение пространственных образов реального мира как единства многообразного с опорой на знаково-символические средства геометрического языка; создание новых смыслов в художественных образах; применение стилистики условных средств при передаче художественных образов. Как утверждает автор, закономерности конструктивного реализма в достижении единства многообразного порождают принципиально новые художественные образы. Элементы образов тождественны друг другу и общему символическому смыслу.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье.

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение особенностей механизма интерпретации художником предметов и явлений окружающей действительности представляет несомненный теоретический и практический культурологический и искусствоведческий интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру,

способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Библиографический список состоит из 21 источника, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике. Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.